A Temporalidade na Imagem Fotográfica[1]

Leomar Jesus Ferreira de BRITO[2]
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

A fotografia é vista como uma imagem não-temporalizada, resultado de um corte no espaço e no tempo, o que não elimina a existência de experiências autorais e estudos científicos voltados à análise da sua dimensão temporal. Considerando que o tempo possa manifestar-se na fotografia, tanto em imagens isoladas, como em imagens seqüenciais, o presente trabalho tem como princípio a idéia de que são várias as formas de emergência da dimensão temporal nas fotografias, algumas delas já mencionadas num artigo de Ronaldo Entler. Contudo, pretendemos ampliar essa categorização incluindo outras duas formas não contempladas diretamente por ele, além de mostrar que a fotografia pode adotar outras estratégias para criar efeitos de sentido de temporalidade, aumentando assim a eficácia comunicativa das imagens fotográficas.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; representação; tempo; temporalidade.

INTRODUÇÃO

Ronaldo Entler propõe, em seu artigo *O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa*[3], três possibilidades de representação do tempo na fotografia: tempo inscrito, tempo denegado e tempo decomposto. Além destas três formas de representação do tempo na fotografia, Entler menciona a possibilidade de existirem outras formas, dentre as quais sugerimos acrescentar as categorias de tempo superposto e tempo recomposto que, a nosso ver, não foram contemplados por ele. Apresentaremos exemplos dessas cinco categorias temporais na fotografia, procurando estabelecer os critérios que diferenciem umas das outras. No entanto, nosso trabalho não se limita à descrição e exemplificação dessas cinco categorias. Entendemos que uma outra abordagem pode ser adotada para caracterizar as manifestações temporais presentes nas imagens fotográficas.

[1] Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual, do Inovcom, evento componente do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.
[2] Mestrando em Comunicação e Linguagens pela UTP – Universidade Tuiuti do Paraná; professor de fotografia nos cursos de Comunicação Social da PUCPR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, email: leobrito@uol.com.br.
[3] ENTLER, Ronaldo. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa. Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.

Esta outra abordagem é adotada porque, na esteira do que afirma Greimas, consideramos a fotografia como um objeto significante, capaz de produzir efeitos de sentidos "e que como tal, faz parte de um sistema semiótico do qual é uma das manifestações possíveis", o que implica, necessariamente, entender sua "articulação interna como 'possibilidade de significar'". (2004, p.84). Para captar a articulação interna do objeto fotográfico, Greimas sugere "operar uma outra segmentação do significante que permitiria reconhecer a existência de unidades propriamente plásticas, portadoras, eventualmente, de significações desconhecidas". (2004, p.84-85). Tal segmentação da imagem se faz "pela sua decomposição em partes menores e pela reintegração das partes nas totalidades que constituem". (GREIMAS, 2004, p.85).

Para tornar operatória essa segmentação, Greimas e Courtés (1991) sugerem que o conjunto das categorias da expressão próprias dos discursos plásticos seja decomposto em unidades 'mínimas' que são então agrupadas, segundo suas características, em categorias eidéticas[4], cromáticas[5] e topológicas[6].

Tal organização do dispositivo topológico parece conferir "um papel de orientação de leitura: com efeito, os diferentes eixos que esse ato [ato de enunciação plástica] projeta sobre a superfície enquadrada podem ser considerados como outros tantos convites a reunir as figuras aí constituídas em conjuntos significativos. [...]. Por sua vez, também as categorias e os formantes figurativos podem ser assumidos e explorados como indicadores de orientação do texto plástico" (GREIMAS, 2004, p.91).

Com base nessa perspectiva faremos, na primeira parte deste artigo, a exploração e exemplificação dos regimes temporais propostos por Ronaldo Entler, com os citados acréscimos propostos por nós. Num segundo momento, pretendemos analisar uma imagem fotográfica de Abelardo Morell, tomando como base os contrastes observados dentro das categorias plásticas da imagem, com o objetivo de identificar outros regimes

[4] O termo eidético designa todas as categorias que servem para definir uma configuração plástica no nível da 'forma' tais como: o contorno (/reto/ *vs* /curvo/), a oposição /convexo/ *vs* /côncavo/, a orientação /em pé/ *vs* / deitado/, a dimensão /grande/ *vs* / pequeno/, a direção /aponta para esquerda/ *vs* /aponta para a direita/ ou /aponta para cima/ *vs* /aponta para baixo/, a forma /circular/ *vs* /quadrada/ *vs* /retangular/ *vs* /triangular/, etc. (Greimas e Courtés, 1991, P.82).

[5] Segundo Greimas e Courtés, "as categorias cromáticas podem se classificadas em dois grupos: categorias não graduáveis (como a categoria da cromaticidade, que permite articular a totalidade da substância visual segundo um número reduzido de termos cromáticos de base: /azul/, /vermelho/, /verde/, etc.) e as categorias graduáveis (como a saturação, a luminosidade e a subcategoria acromática /preto/ *vs* /branco/). (1991, p.62-63).

[6] As categorias topológicas regulam, segundo Greimas e Courtés, a disposição das configurações plásticas no espaço bi e tridimensional. Dividem-se em várias subclasses, como a posição e a orientação. (1991, p.263)

de presença do tempo nas imagens fotográficas, diferentes daqueles propostos inicialmente por Ronaldo Entler.

TEMPO DENEGADO

Segundo Entler, o tempo denegado foi conquistado pela fotografia a partir de avanços técnicos obtidos ao final do século XIX, com a chamada fotografia instantânea, mas que já se fazia presente na "utilização da pose para simular a interrupção de um movimento". (2004, p.7). Para ele, essa busca diz "respeito a um modelo que garante um certo tipo de legibilidade à imagem, um modelo que tem uma longa tradição dentro da pintura [...], que passa inevitavelmente pela [...] imobilização, tanto da cena quanto do olho". (2004, p.8).

Essa forma de representar o movimento foi muito bem aceita pela sociedade, pois "admiramos um movimento congelado porque ele nos permite ver em detalhes a posição do sujeito, sua anatomia, sua relação com outros objetos e com o espaço [...] sem destruir o sentido do movimento" (ENTLER, 2004, p.8). Um trabalho exemplar desse início do instantâneo pode ser encontrado nas seqüências fotográficas de Eadweard Muybridge (1979), as quais mostravam variações anatômicas que ocorriam durante o movimento de animais ou de pessoas em seus afazeres comuns.

Por outro lado, Entler salienta que, apesar da imobilidade, "carregamos conosco o conhecimento sobre a natureza da fotografia e daquilo que é fotografado, e isso basta para permitir o resgate de uma noção do tempo", pois o congelamento do movimento numa fração de sua trajetória não elimina nosso entendimento de que existem etapas anteriores e posteriores àquela dada pela imagem. (2004, p.7). Podemos acrescentar ainda que, apesar do termo empregado por Dubois quando fala da fotografia – corte temporal – ele mesmo nos alerta para o paradoxo desse termo, pois, apesar do corte, a fotografia "não exclui nem uma certa relação com a **duração**, nem a existência de uma grande **mobilidade** interior". (2004, p.166).

Milhares são os exemplos desse modo de representar o tempo, mas escolhemos aqui dois exemplos de tempo denegado na fotografia: um instantâneo numa rua de Paris, feito por Henri Cartier-Bresson; e uma foto de Paris na época da segunda guerra

mundial, tomada por Robert Doisneau, dois expoentes da fotografia da primeira metade do século XX.

Figura 01 - Henri Cartier-Bresson - *Rue Mouffetard, Paris*, 1958.

Observemos, primeiramente, a imagem de Cartier-Bresson. Trata-se do congelamento de uma ação, um corte fotográfico de pequena duração em que o fotógrafo capta uma cena cotidiana numa rua de Paris. Um menino carrega orgulhosamente duas garrafas, uma em cada mão, pelas ruas da cidade, sendo observado por um grupo de meninas que está logo atrás dele. O tempo de exposição foi suficientemente curto para imobilizar seu movimento na imagem.

Além do menino em primeiro plano e do grupo de meninas em segundo plano, outras pessoas aparecem mais atrás, com seus movimentos também congelados. A cena ainda registra uma edificação, parcialmente enquadrada, logo atrás do menino, outros edifícios e carros estacionados ao fundo da cena. A imagem apresenta-se em preto-e-branco tendo somente o primeiro plano em foco.

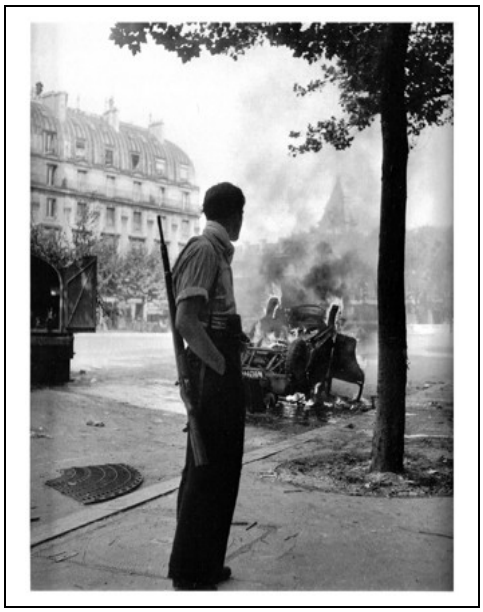

Figura 02 - Robert Doisneau - *Place Saint-Michel Paris 5e*, 1944.

A imagem da figura 02, de autoria de Robert Doisneau, semelhantemente à da figura 01, retrata uma cena de rua em preto-e-branco. A foto data do final da segunda guerra mundial, onde um homem observa um veículo em chamas. O movimento das chamas e da fumaça também está, nesta imagem, congelado pelo instante fotográfico. Não sabemos ao certo se o homem está ou não em movimento, mas podemos supor que não ficaria parado na mesma posição por muito tempo. Neste caso, o instantâneo não registra uma eventual mudança de sua posição na cena.

Além do homem que observa e o carro em chamas, outros elementos compõem a cena: o tronco e algumas folhas de uma árvore à direita da cena, um pedaço do que parece ser um veículo com a porta traseira aberta à esquerda, edificações ao fundo da cena, um artefato de metal à esquerda do homem e a linha do meio-fio que separa nitidamente a rua da calçada. Nenhum desses elementos 'adicionais' aparenta estar em movimento.

Que semelhanças e distinções existem entre essas imagens? Considerar que o tempo foi denegado em ambas confere um mesmo sentido temporal? Pensamos que não. Tal como um texto literário a imagem não significa a soma de suas partes, é antes um produto, no sentido matemático do termo; algo que supera a mera soma. Façamos, então, uma comparação entre essas imagens.

Na imagem 01, uma linha imaginária formada pelo piso da parte esquerda da imagem conduz nosso olhar do canto inferior esquerdo do quadro para a parte superior central, num trajeto levemente diagonal. O menino está posicionado próximo ao eixo central vertical do enquadramento e ocupa, neste eixo, os 2/3 inferiores. Seus pés não aparecem na imagem devido ao corte espacial. Todos os elementos, que figurativamente correspondem a seres humanos, estão em movimento aparente. O fundo que aparece no terço superior é predominantemente escuro. A parte direita da foto confere um grau de proximidade aos elementos aí posicionados, enquanto que a noção de profundidade da cena fica configurada na parte esquerda.

A pessoa retratada na figura 02 está, semelhantemente à figura 01, próxima ao eixo central vertical da imagem, instalado a aproximadamente 2/3 inferiores do enquadramento. O elemento vertical mais próximo do retratado encontra-se à direita (a árvore). A disposição topológica dos elementos faz com que a região que remete à noção de profundidade da cena encontre-se, predominantemente, à esquerda da pessoa. Os pés do homem também estão cortados na imagem. Um elemento não reconhecível, em virtude do corte espacial, está situado na parte esquerda/central do quadro. O homem carrega pendurado em seu ombro um elemento vertical, com leve inclinação descendente. Uma linha evidente no chão conduz nosso olhar da parte inferior esquerda para a árvore que, por sua vez, conduz nosso olhar para a parte superior da imagem.
Enquanto que na figura 01 o menino está de frente para o enunciatário, na figura 02 temos um homem com seu corpo em vista lateral, mas com a cabeça voltada para os elementos do fundo. Neste caso o homem parece estar estático, sem movimento aparente. O fundo que aparece no terço superior é predominantemente claro, contrastando com os elementos escuros do primeiro plano.

Muitas são as semelhanças entre as duas imagens, contudo, os fatos por elas registrados nos dão impressões diferentes quanto à sua temporalidade. Enquanto a figura 01 parece demonstrar um acontecimento de curta duração, a figura 02 transmite um acontecimento em que a duração se prolonga quase indefinidamente. Trata-se de um jogo entre uma espera e o desenrolar de um acontecimento. O tempo percebido nestas imagens entra em relação com a velocidade dos acontecimentos, portanto, apesar do enunciador do discurso visual trabalhar com o conceito de tempo denegado, podemos afirmar que o tempo é percebido de forma diferente em cada imagem.

TEMPO INSCRITO

Esta forma de representar o tempo na imagem foi, durante muito tempo, desprezada. Era entendida como um 'erro' fotográfico, na medida em que não permitia a mesma clareza dada pelo congelamento do movimento, pelas representações que utilizavam o tempo denegado. O 'borrão' produzido pelo movimento ocultava o detalhamento do objeto. Somente mais tarde, quando fotógrafos viram nesse modo de representação do tempo uma forma de arte, essas imagens tiveram maior aceitação.

Arlindo Machado (1999) chama essa inscrição do tempo na imagem pelo nome de anamorfose cronotópica[7]. Existe, porém, uma diferenciação quanto ao processo de produção dessas anamorfoses: por um lado, elas podem ser criadas pelo registro do movimento do objeto, sem movimento da câmera; por outro lado, podem ser geradas a partir do movimento da câmera durante o tempo de exposição, independentemente de haver ou não movimento do objeto.

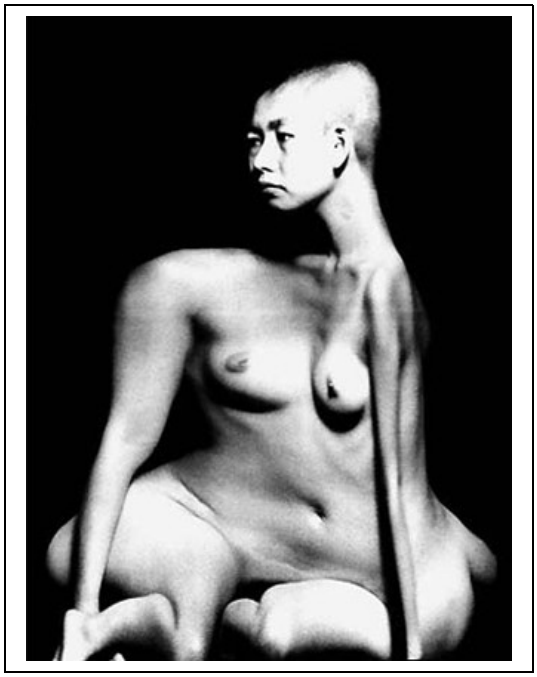

Figura 03 - Andrew Davidhazy - linda-50, s/data.

[7] O conceito de *anamorfose* é emprestado por Arlindo Machado, de "seu mais célebre analista (Baltrusaitis, 1977)", termo que "teria sido introduzido no século XVII [...] e que consiste em relativizar ou 'perverter' os cânones mais rígidos da perspectiva geométrica do Renascimento", ou seja, "nasce de uma duplicidade de pontos de vista na construção de uma imagem". A *anamorfose cronotópica* não foi, segundo Arlindo Machado, considerada por Baltrusaitis, mas designa as "deformações resultantes de uma inscrição do tempo na imagem" . (1999, p. 100).

A figura 03, de autoria do fotógrafo Andrew Davidhazy, demonstra uma das formas de anamorfose cronotópica: a modelo foi registrada numa única fotografia sob diversos ângulos, como se a câmera tivesse dado um 'passeio' ao redor dela durante o tempo de exposição. Mas poderia ser diferente: a câmera poderia estar imóvel sobre um tripé enquanto a modelo, sentada sobre uma base giratória, girava à frente da câmera durante o mesmo tempo de exposição. A imagem nos dá a impressão de que a tridimensionalidade do objeto se desdobrou sobre a bidimensionalidade da imagem. É difícil afirmar, sem informações mais precisas, qual destas hipóteses foi adotada pelo fotógrafo. O que importa, para nós, é que esta forma de representação só pode ocorrer 'no tempo'. Entler, citando Arlindo Machado, afirma que "esse tipo de inscrição do tempo" é "decorrente da transposição de uma duração sobre um espaço". (2004, p.5).

Voltando à forma de inscrição do tempo na imagem que se configura num borrão produzido por meio do registro da trajetória de um movimento sobre a dimensão espacial da imagem, vamos analisar um trabalho produzido pelo fotógrafo Gjon Mili. Apesar de não ser apresentada por Ronaldo Entler, em seu artigo, a figura 04 mostra a imagem citada por ele, produzida pelo fotógrafo Gjon Mili, onde Picasso desenha no ar a figura de um touro. Nas palavras de Entler, "o resultado é bastante inusitado porque sobrepõe à representação organizada pela câmera uma outra, criada pelo artista e invisível, a não ser como rastro captado pela fotografia". (2004, p.7).

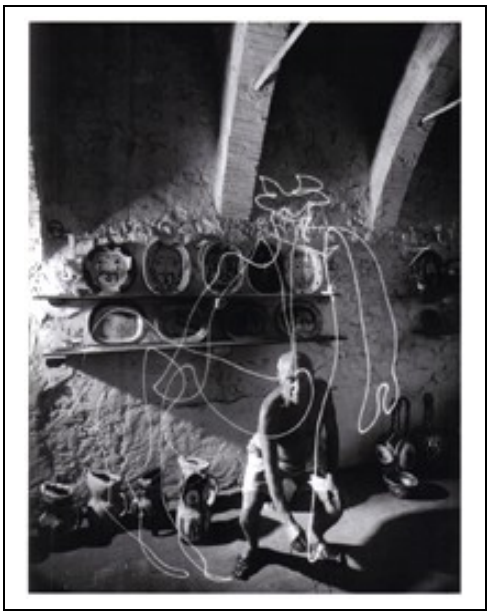

Figura 04 - Gjon Mili - *Picasso at the Madoura Pottery workshop*, s/data.

A imagem, na verdade, faz um jogo com duas categorias de tempo: o tempo denegado no movimento de Picasso, e o tempo inscrito pelo desenho produzido pelo artista. O enunciador brinca com o saber do enunciatário produzindo uma imagem que só pode ser obtida por meio de práticas fotográficas diferenciadas: o congelamento é obtido, geralmente, por meio de um curto tempo de exposição, enquanto que o borrão necessita que a película fique mais tempo exposta.

TEMPO SUPERPOSTO

Andrew Davidhazy é um fotógrafo que faz inúmeras experiências com a representação do tempo nas imagens fotográficas. Sua técnica é baseada, principalmente, na utilização de flash estroboscópico. Alguns de seus trabalhos são inspirados nas cronofotografias de Muybridge, porém, ao invés da fragmentação do movimento em imagens diferentes, aqui elas são superpostas sobre uma única imagem.

Figura 05 - Andrew Davidhazy - *Stroboscopy-barbs-1*, s/data.

O tempo aqui é um tempo projetado no espaço, diferente de todos os outros, pois não é nem uma colagem, nem um borrão, nem um único congelamento, nem uma disposição de imagens lado a lado. O que mais se aproxima deste caso, é o tempo denegado, o do congelamento, porém, não podemos dizer que seja denegado porque não oculta o movimento, muito pelo contrário, o expõe de maneira deliberada, fragmentando-o em

sucessivos congelamentos. O enunciador do discurso visual brinca, neste caso, com o *continuum* da exposição em contraposição com a instantaneidade dos congelamentos produzidos pelo flash, gerando no observador um sentimento ambíguo quanto à brevidade ou longevidade do tempo representado pela imagem.

TEMPO RECOMPOSTO

Apesar de não estar explicitamente categorizado por Ronaldo Entler, o tempo recomposto foi abordado em seu artigo supracitado. Trata-se de uma colagem fotográfica, ou melhor, da construção de um mosaico fotográfico.

Figura 06 - David Hockney - *Furstenberg-paris*, s/data.

O produto final configura-se como um "quebra-cabeça de imagens, sem qualquer tentativa de esconder as deficiências dos encaixes que realiza" (ENTLER, 2004, p.13). É interessante notar também que a imagem é produzida por uma série de fragmentos espaço-temporais, oriundos de diferentes momentos de tomada das imagens, bem como de diferentes pontos de vista sobre a cena.

Essa prática fotográfica já foi, inclusive, utilizada no cinema: o personagem-fotógrafo interpretado por Antonio Banderas, no filme *Femme Fatale*, foi, ao longo do filme, construindo um painel fotográfico na parede de sua residência, a partir de várias imagens obtidas do ponto de vista de sua sacada. Esse painel constituía-se como uma imagem mutante, pois novas imagens eram sobrepostas àquelas que tinham enquadramentos semelhantes, mas que mostravam agora personagens diferentes. Entler

salienta o fato de que "Hockney rompe [...] com a noção de criação fotográfica como 'golpe'" – o golpe do corte mencionado por Dubois. (2004, p.13). O discurso visual se dá, neste caso, em sua totalidade, como a representação de um tempo único que não corresponde, na verdade, a nenhum dos seus fragmentos.

TEMPO DECOMPOSTO

Tempo decomposto configura-se, segundo Entler, no "fracionamento de suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica". (2004, p.1). Muitos são os exemplos desse tipo de representação temporal: Duane Michals ficou famoso com suas séries fotográficas, tais como *Paraíso recuperado* (1968), que brinca com um tempo em retrocesso. Outro exemplo de seqüência fotográfica, com intuitos narrativos, é o trabalho *Autoridade do porto - mistério n.12* (1975), de autoria do fotógrafo Mac Adams. O fotógrafo produz somente duas imagens que sugerem um crime, deixando que o leitor construa, em sua imaginação, a seqüência intermediária dos fatos que confirmariam ou não as pistas deixadas por ele no interior de cada imagem.

Queremos apresentar agora um trabalho que achamos muito interessante quanto à utilização do tempo decomposto na construção de uma história. A folha de contato sempre foi utilizada pelos fotógrafos como um rascunho de sua produção fotográfica, facilitando o trabalho de edição[8], mas raramente era utilizada como produto final ou como integrante direto de um discurso. O fotógrafo francês Didier Lefèvre durante o período de 1986 a 2004 fez uma série de viagens ao Afeganistão, acompanhando as equipes da organização *Médicos Sem Fronteiras*. As imagens foram produzidas durante o período em que viajou a pé por todo aquele território registrando as dificuldades do povo afegão, decorrentes do período de guerra com a extinta União Soviética. Em 2003 o fotógrafo decidiu publicar, em parceria com o roteirista e desenhista Emmanuel Guibert e o diagramador e colorista Frédéric Lemercier, o primeiro de uma série prevista para três livros em que conta, através de imagens, textos e desenhos, suas andanças por aquele país.

[8] Usa-se aqui o termo **edição** para o trabalho de seleção das imagens a ampliar e marcação dos reenquadramentos dessas ampliações.

Figura 07 – Didier Lefèvre – *O fotógrafo: uma história no Afeganistão, vol. 1 – p. 13*, 2003.

O caráter inusitado do trabalho de Lefèvre é intercalar a técnica de desenhos em quadrinhos com o uso direto da folha de contato de suas fotos. Em quase todas as páginas existem fragmentos da folha de contato, ora em seu tamanho normal, ora com algum grau de ampliação – talvez para salientar algum detalhe da história. Até os fotogramas que foram marcados com um 'X' (indicando que, talvez, não fossem aproveitados), entram na composição da história. A fotografia em ato se presentifica em cada página. Para suprir lacunas no desenrolar da história, onde provavelmente o fotógrafo foi impedido de fotografar, a técnica de história em quadrinhos marca sua presença.

O trabalho de Didier Lefèvre é um bom exemplo de utilização da folha de contato, mas discordamos de Dubois quando diz "(...) deixando de ser única, a fotografia revela-se como um discurso, uma construção que articula um significado". Não somente as imagens em seqüência constroem um discurso, mas também a imagem única se constitui numa modalidade discursiva. Enquanto aquelas têm como principal articulação a seqüencialidade das imagens, esta tem na simultaneidade o seu ponto forte. As estratégicas diferem, mas ambas são discursivas.

A TEMPORALIDADE NUMA IMAGEM ISOLADA DE ABELARDO MORELL

Figura 08 - Abelardo Morell – *Small Vase at Edge of a Table, 2002.*

A fotografia intitulada *Small Vase at Edge of a Table* (2002), de autoria de Abelardo Morell, será analisada procurando determinar os efeitos de sentido temporal que tal imagem pode suscitar. Inicialmente, trata-se de uma imagem em preto-e-branco, com poucos elementos, que reflete um arranjo de elementos estáticos.

Do ponto de vista eidético, a imagem é formada por elementos geométricos, triângulos e retângulos, em sua maioria. Apenas um elemento foge a essa caracterização: a boca do vaso é circular. A água que está espalhada pelo chão, apesar de ter formato irregular, é apreendida, em seu conjunto na imagem, como um triângulo. O tampo da mesa tem uma forma irregular, mas com predominância triangular, em cujo vértice, apontado para a direita, 'repousa' o vaso. Todos os contornos dos elementos são retos, apenas a boca do vaso tem um contorno curvilíneo, salientando-se em relação aos demais. Em oposição ao contorno curvo da boca do vaso temos a irregularidade da água espalhada pelo chão.

As linhas do piso e da parte frontal da mesa estão numa ascendente, enquanto que a linha lateral da mesa forma uma linha nitidamente descendente, que termina na parte onde está apoiado o vaso. As linhas formadas pelos pés da mesa, pela junção das paredes ao fundo e pelas laterais do vaso estão quase paralelas ao eixo vertical da imagem, porém, enquanto essas linhas tendem a ser descendentes no caso dos pés da

mesa, adquirem uma tendência ascendente no caso das laterais do vaso, principalmente na lateral direita deste.

Quanto à iluminação produzida para a cena, o fotógrafo usou uma luz predominantemente traseiro-superior. Isso produziu uma imagem com grande contraste entre elementos claros e elementos escuros. O elemento mais claro da imagem é o vaso que está em cima da mesa; em seguida temos o tampo da mesa e a parte do piso onde está apoiado o pé traseiro desta. Vaso e tampo da mesa adquirem um leve dégradé, mas são predominantemente claros. Por outro lado, o piso que também aparece em dégradé, tende para um tom escuro. Ainda podemos considerar, quanto à iluminação, seu direcionamento de cima para baixo na imagem, realçando ainda mais a direção do acontecimento da queda do vaso e conseqüente derramamento da água pelo chão.

O formato triangular do tampo da mesa aponta para baixo sugerindo a queda do vaso que, por sua vez, aparenta uma leve inclinação para a direita, reforçando uma queda iminente. A linha descendente da mesa associa-se às linhas do piso produzindo um efeito de sentido de um possível encontro. Essa associação faz uma ligação entre os elementos que estão apoiados nesses planos, a saber: o vaso e a água.

Mesa e água espalhada pelo chão estão em disjunção, uma vez que esta forma um triângulo com o vértice apontado para a esquerda, enquanto que aquela se configura como um triângulo com o vértice apontado para a direita da imagem. Por outro lado, as linhas do piso e a linha descendente da parte lateral da mesa são convergentes, fazendo com que vaso e água espalhada pelo chão entrem em conjunção (aquela água estava naquele vaso). Esse jogo de conjunção e disjunção denota a ambigüidade da cena apresentada no enunciado.

Quanto à categoria cromática podemos analisá-la no aspecto de saturação acromática, ou melhor, de tonalidades que se configuram na oposição /claro/ *vs* /escuro/. A estabilidade da mesa aparece configurada cromaticamente pela predominância de regiões claras no quadrante superior esquerdo, enquanto a instabilidade do vaso inclinado para a direita, na ponta da mesa, aparece no quadrante superior direito, visto que é o único elemento claro neste quadrante.

Do ponto de vista topológico, o tampo da mesa, os pés desta, a parte clara do piso e uma pequena porção de água estão à esquerda, enquanto que as paredes ao fundo, a parte mais escura do piso, o vaso e a maior parte da água derramada encontram-se à direita da imagem. A parte esquerda da imagem pode dar um sentido de estabilidade (mesa apoiada sobre o piso), mas a parte direita mostra uma tensão entre seus elementos, notadamente entre o vaso e a água derramada, criando um efeito de sentido de instabilidade. Neste último aspecto, o enunciado adquire uma característica narrativa.

O narrador[9] instaura no discurso um jogo com a temporalidade do **antes** e do **depois**: enquanto o vaso dá a sensação de estar prestes a cair, a água espalhada pelo chão configura-se como uma conseqüência da queda deste vaso. Isso é reforçado pelos contrastes no interior do discurso visual. O narrador instala-se no discurso através da ambigüidade do seu ato de narrar a queda do vaso e a conseqüente recolocação deste numa posição instável. A imagem trabalha com efeitos de sentidos temporais que diferem daqueles propostos por Ronaldo Entler, provando que a imagem fotográfica encontra recursos diversos para nos falar do tempo.

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 8ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

ENTLER, Ronaldo. **O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa**. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2004, Porto Alegre - RS. Comunicação, acontecimento e memória - Anais 2004, 2004. Disponível em: http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18382/1/R2120-1.pdf. Acesso em 20 jul. 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje – tomo II.** Madrid: Gredos, 1991.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André. **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MUYBRIDGE, Eadweard. **Muybridge's complete human and animal locomotion: all 781 plates from the 1887 animal locomotion.** New York: Dover, c1979. 3 v. (Dover pictorial archive series).

[9] Adotamos o termo narrador, de G. Genette tomada por Greimas e Courtés, como sendo "um 'eu' que é um actante obtido pelo procedimento de debreagem, e instalado explicitamente no discurso" (1979, p. 150).